

Hana Burešová a divadlo básníků

Jana Patočková

Začátky Hany Burešové jsem bohužel propásla, ale vzpomínám, jak silně na mne zapůsobily její inscenace, které jsem viděla jako první.

Bylo to v létě 1990. Kladenské divadlo tehdy hostovalo v pražské Maltézské zahradě s činoherní „verzí“ *Mam'zelle Nitouche* a s úpravou podkrkonošské Vodsedálkovy hry *Mojžíš*, a tak jsem měla možnost poznat naráz obě stránky či oba póly jejího divadla. Představení překvapovala svou výrazností a zralostí. Podnes mám v paměti jejich poezii, v obou případech a zároveň velmi odlišně využívající montáže. Vybavuje se mi základní atmosféra, barevnost, hudebnost, invence, s níž prostorové řešení využívalo možností nádherné zahrady. V půvabné mladistvé persifláži „činoherní operety“ ožila stará Hervého opereta hravým dováděním souboru, humorem mladým, duchaplným, srozumitelným i bez vulgárnosti. I staříčké špilce a gagy v ní působily neotřele a nenuceně se spojovaly s nápady novými, inspirovanými atmosférou a dobovými klišé přelomu století. Mezi fešácké důstojníky, neortodoxní jeptišky, silně odrostlé klášterní chovanky etc. docela přirozeně zapadl i anděl strážný: nezbytný atribut dobových obrazů, strážící měšťanská manželská lože, sestoupil na zem, potažmo na divadelní prkna, aby převedl dítko po lávce přes propast. Lidová hra, jejíž úprava spojila montáží několik časových rovin do nadčasovosti, dostala ve chvíli, kdy už opadlo nadšení z nově nabyté svobody, další rozměr: skrze starozákonní příběh jako bychom tehdy nahlíželi zároveň do minulosti i budoucnosti. Zdánlivě prostý příběh představení vypravovalo velmi rafinovaným způsobem. Úprava sice respektovala charakter původního textu, ale silně ho zkrátila a potlačila jeho lineárnost, stříhala a prolínala jednotlivé prvky, stavěla je do kontrastu. Nápadný byl smysl mladé režisérky pro ekonomii barev: působivá byla prostota černých, šedých, hnědých kostýmů Izraelitů proti studeným tónům okázalých kostýmů Egypťanů, zelených, modrých, fialových a zlatých. Jediná rudá skvrna potom zapůsobila jako šok: ruka faraona, vyvýšeného na konstrukci nade všemi, vzpínala se do výše jako ztělesnění krvavé moci, zpupně vzdorující nebesům až k sebezničení, byla i ztělesněním starozákonní „egyptské rány“, jež obrátila vodu v krev. Smysl pro míru a působivý, metaforický detail byl u mladé režisérky rysem nezvyklým, neboť mládí se obvykle pokouší upozornit na sebe přemírou prostředků.

V tom, že Hana Burešová vstupovala na scénu dobře profesionálně připravená, ale bez okázalého obrazoborectví, se ovšem podobala svým generačním současníkům: na přelomu 70. a 80. let, kdy studovala, i později, když u divadla začínala, to ostatně sotva bylo jinak možné. I docela nevinné experimenty to tehdy neměly snadné a především byla krajně obtížná jakákoli nezávislost. Přesto bylo záhy zřejmé, že přichází s něčím vlastním.

Samostatnost vlastních zálib je patrná už z její „školní“ dramaturgie, z níž lze vyčíst, jak soustavně prozkoumávala a vybírala materiál k tvorbě vlastního divadelního „světa“.

Navazovala na to, co ji v historii divadla upoutalo, inspirovalo – což ovšem mohly být, jak je v povaze divadla, pouze vlastní představy, nikdy kopie.

Její přístup vyznačovala potřeba continuity, spojení s tím, co divadlo udržuje, s hravostí, s poezií a humorem, ironií i groteskní nadsázkou. Její humor je tak výrazný, že by jí jej nemohl upřít ani ten, kdo by ženám ještě dnes upíral tuto schopnost spojenou s nadhledem či distancí. Stojí za povšimnutí, jak se i ve frašce, pracující s prostředky tradičních „lazzi“, vtipu či gagu, odlišuje přesností a lehkostí jejich umístění, ale především mírou: zvláště nápadně dnes, v době rozšířeného bavičství, které si humor plete s nechutností. Kontinuita je patrná už v její dramaturgii a vůbec potřebě soustavné divadelní práce, spojené s

vytvářením divadelního týmu i souboru. A s poctivou, důkladnou přípravou: není v ní ani bezhlavá, bezpáteřná improvizace, ani ledabylost, která mávne rukou nad nedodělky, ani hektická honba za nejnovějšími trendy či snaha o pouhou sebe prezentaci. Cílevědomá a vynalézavá vlastní dramaturgie, jež se vyhýbá konvenčním frekventovaným titulům, má ovšem oporu ve stálém pracovním i životním partnerovi, dramaturgovi a teatrologovi Štěpánu Otčenáškovvi (režijně-dramaturgický „tandem“ patřil a stále patří k základní výbavě divadla moderního i „postmoderního“). Režisérka se hlásí k tradici také v tom, že jejím východiskem bývá nejčastěji dramatický text (včetně adaptací připravených v dramaturgické dílně divadla), což bylo nedávno v našem divadle vzácné. A co je dnes nejvzácnější, při své volbě se odvažuje i riskovat neúspěch.

Ráda střídá krajní repertoárové polohy, v nichž se uplatňuje její smysl pro syntetický, nápadně zdivadelněný jevištní tvar. Se současným divadlem se shoduje v tom, že vizualita je u ní podstatná. Východiskem je pro ni řešení inscenačního prostoru a celková výtvarná podoba inscenace, kromě kostýmů často i maska či tvář, zřetelně připodobněná (nebo přibližující se) k masce. Výtvarnost bývá významně přítomna i v gestaci postav. Gesto může být výmluvnějším nositelem významu než promluva, může kondenzovat význam do té míry, že se, jako v posledních inscenacích, stává symbolem, aniž ztrácí na konkrétnosti. (Tak v *Poledním údělu*, kde autorská poznámka předepisuje gesto znázorňující kříž, je v inscenaci gesto zároveň konkrétním projevem postavy, otevřenou náručí, i zobecněním, jež má širší platnost.) K jejímu talentu patří i muzikálnost, kterou často uplatnila v adaptacích operet a oper pro činoherce (kromě *Mam'zelle Nitouche* i *Lazebník sevillský* či *Kamenný host*), a hudba jako spolutvůrkyně atmosféry i opora rytmické struktury hraje v jejích inscenacích podstatnou roli.

Vedle komedií se v jejím repertoáru objevily záhy jak vlastní úpravy lidového divadla (kromě *Mojžíše*, 1990, i její absolventské představení, montáž *Hra lidová*, 1983), i texty dramatické, spojující tragičnost s groteskností (Strindbergova *Slečna Julie*, 1984, Dürrenmattova *Play Strindberg*, 1989), akcentující rovněž elementy hry. Hravost jako základ divadelnosti koriguje schopností výběru, s níž adaptuje či spíše osobitě přetváří staré divadelní prostředky a postupy, jimiž aktualizuje staré texty. Během více než čtvrt století své divadelní práce si tak utváří výrazný osobní styl, který prohlubuje a rozšiřuje stálým hledáním a tak – stejně jako střídáním repertoárových poloh – se brání stereotypu. Její hostování na scénách jiného, spíše komerčního typu, neznamená lacinou cestu dramaturgických nebo inscenačních ústupků většinovému vkusu, ale nesnadné hledání cesty k jinému publiku.

Brzy se pokusila o tragédii, která je u nás uváděna poměrně málo, s výjimkou nadužívaného Shakespeara a občasných pokusů o nejznámější řecké tragédie. Dnes, kdy si trh i ve veřejných divadlech, jejichž situace zůstává stále nedořešená, nemilosrdně žádá repertoár zaměřený na tzv. zábavu, zůstává repertoár Hany Burešové nevšední. Jak v komediálním, tak především v tragickém žánru si vybírá ponejvíc texty, které se u nás dosud nehrály, jako je Eliotova *Vražda v katedrále* (1993), a také texty repertoárových „outsiderů“, jako je Ch. D. Grabbe – jeho *Žert, satira, ironie a hlubší význam* (1986) patřil k prvním titulům, jež nastudovala v počátcích své samostatné práce a první Radokovu cenu získala za inscenaci *Dona Juana a Fausta* (1992). Grabbeho ženská hrdinka je tu spíše objektem, než subjektem děje, dominují mužští protagonisté, už zde však Burešová věnuje pozornost i „ženskému tématu“, které nahlíží bez proklamativního, bojovného feminismu. Zajímá ji žena jako lidská bytost, protějšek a partnerka muže, a nevšední, krajní polohy ženského osudu, určené tímto vztahem.

Krajnost, nevšednost, groteskní vyšínutí jsou příznačné i pro hry s mužskými protagonisty, jako tomu bylo v jedné z jejích nejúspěšnějších inscenací, Crommelynckově *Velkolepém paroháči* (1998). S tím souvisí i další příznačný rys její práce, který by sice měl být v divadle samozřejmý, ale zdaleka tomu tak není: výběr repertoáru „na tělo“ herců, který zase souvisí se snahou vytvářet soubor a sledovat možnosti a perspektivu jeho jednotlivých členů. Tím je zároveň řečeno, že středem jejího úsilí jsou stále více herci. Soubor, který má růst a integrovat se v celek, na němž je možno požadovat stále více – a který také stále více umí a může.

Po Karlu Rodenovi, jednom z protagonistů Grabbeho *Dona Juana a Fausta*, který později dokázal dát živou tvář obludným proměnám ústřední postavy *Velkolepého paroháče*, se stal hlavním představitelem tragických rolí druhý z protagonistů v Grabbeho hře, Miroslav Táborský (Faust). A když režisérka objevila svou ženskou protagonistku v Heleně Dvořákové, herečce, která prokazuje každou rolí téměř proteovskou tvárnost a neobyčejný rozsah talentu, komediálního i tragického, může úspěšně rozšiřovat svůj tragický repertoár, v němž se stále silněji uplatňuje i „ženské téma“. Nejde však o přejímání feminismu jako ideologického postoje, u Burešové je naopak od počátku zjevná kritičnost vůči ideologiím, snaha o nadhled, který se prosazuje jak v komediálním repertoáru, tak v pohledu historickém (*Obrazy z Francouzské revoluce, Běsi*).

V komedii, která se dlouho zdála být její hlavní doménou, se Hana Burešová často zaměřuje na tradiční roli ženy, která přijímá úlohu objektu, aby ji zbraní slabých, tj. různými úskoky obrátila proti tomu, kdo ji jako objekt chápe a chce mít. Že režisérka není vůči ženám ochránářská, prokazuje i tam, kde s dávkou sympatie i jistého souznění ukazuje lest, jež je ve spojení s odzbrojujícím půvabem hlavní ženskou zbraní. Protiváhou omezených, samolibých mužů může být půvabná dívenka, „Nituška“, jejíž hraná naivita vítězí svým právem, třebaže na ni režisérka pohlíží se shovívavou ironií a traktuje ji jemně persiflujícím způsobem. Dovede si ostatně pohrávat a rozehrávat ženská kouzla se zaujetím, které vtáhne do fantazijního světa Zeměplochy Terryho Pratchetta diváky malé i velké, ať jde o dobromyslné *Soudné sestry* nebo o divadelní svět *Maškarády*: to jsou divadelní večery, které nám dopřávají chvíle plné svobody, radostné hry, odpoutané od všednosti. Takové hry, jíž kdysi začínala cesta budoucí režisérky k divadlu.

V komedii ji však neopouští objektivita, ctnosti i neřesti rozděluje spravedlivě a ženy v nich nebývají žádné politováníhodné chudinky.

„Hrdina“ jedné z jejích nejúspěšnějších komedií z posledních let, Goldoniho *Lháře*, je ovšem muž, Lelio: infantilně hravý čtyřicátník, který odmítá dospět a díky svému šarmu se bude životem vždycky prohlávat. Jeho ženské protějšky však nejsou méně bezstarostné. Bojují úskoky, lstí, malými podlostmi a využívají přitom známých ženských zbraní, nejen půvabné slabosti, ale také hysterické agresivity. Jsou to aktualizované podoby starých komediálních typů, a kupodivu aktuálně působí i to, že všechny (i všichni) spoléhají nejen na své půvaby nebo šarm, ale také na tatínkovu kasu. Ale může být ještě hůř, jako ve dvojici Feydeauových aktovek (*Dáváme děťátku klystýr - „Kašlu na to!“, řekla Hortensie*, 2010), kde jsou tradiční role docela převrácené: tvrdé ženy v nich bojují s muži, kteří jsou slabí (nejen vůči nim) a svým slaboštvím živí a podněcují jejich agresivitu. Tak si v komedii vedou ženy uzurpátorky, které sice zdánlivě přijímají úlohu, jež jim bývala v mužském světě prisouzena, ale z někdejších putiček se stávají vítěznými manipulátorkami děje. A je charakteristické, že se vyskytují „v množném čísle“, jako ženy z dámských magazínů, které se chovají podle návodů na životní úspěch.

Naopak tam, kde žena jedná přímo, loajálně, a nasazuje přitom celou svou bytost, nebo kde v tragickém zápase překračuje míru, je subjektem, ale ne manipulátorkou událostí. Tam bývá její zápas tragický a stojí v něm osamocena. Podle povahy tragédie dosahuje tragické velikosti v odvaze projevit a přesáhnout nejen sebe samu, ale lidskou míru vůbec, nebo je tragickou obětí.

Řadu básnických dramát, jejichž protagonistkou je ženská hrdinka v podání Heleny Dvořákové a jež v jejím domovském divadle dosud obsáhla tři inscenace, zahájila Senekova *Faidra*. Tragédie, která stejně jako jiná díla svého autora do té doby nebyla u nás publikována, natož uvedena (jako ostatně není jisté, že byla původně pro scénické provozování určena). Překlad pořídila z iniciativy režisérky významná znalkyně antického dramatu Eva Stehlíková.

Proč ten zájem o autora, který je na scéně vzácným hostem a o jehož tragédiích se dodnes vedou učené spory, zda byly ve své době vůbec určeny pro scénu, nebo pouze k deklamaci? Jistě především proto, že téma zla jako výsledku (sebe)destruujících vášní a utrpení, které působí a jež je trvalým průvodcem lidské existence, se vynořuje vždy znovu v dobách hlubokých společenských otřesů a zpochybněných jistot, dobách „pozdních“, kdy určitá představa řádu končí a nový začátek je v nedohlednu. Taková nám připadá i naše současnost, jejímž hrdinou je člověk osamělý, příliš svobodný a zároveň spoutaný vášněmi, v nichž překračuje všechny meze. Senekův člověk je ubohý, slabý a zločinný, vzbuzuje hrůzu, a přesto i proto je nám blízký. Přesvědčení, že není třeba převlékat ho do dnešního civilu, aby promluvil k divákům, sdílela i režisérka. Překladatelka text redukovala a zjednodušila pro potřeby scény, přesto není ani pro herce, ani pro diváka jednoduchý. Režie proto předem počítala s menším publikem, jež umístila do jevištního prostoru, do těsné blízkosti herců. Komorní prostor ji však nijak neomezil ve volbě inscenačních prostředků, jež jsou silně, vrývavě expresivní, někde až monumentalizující. Byla to volba riskantní, ale osvědčila se. Minimalistická hudebně zvuková partitura uvádí tragický příběh řezavými zvuky kovu a chřestivými zvuky přesýpaného písku, ozývá se tu silněji, jindy téměř neznatelně. Nástup sboru i protagonistů je pomalý, obřadný, podobně jako jejich nápadná, zvětšená gesta, jež nechtějí napodobovat všední jednání, ale exaltovat, povyšovat je. Pro své hlavní výstupy jsou protagonisté jakoby „vzdvížení“: vystoupí či objeví se ve vyvýšeném centrálním prostoru, na pozadí průhledného panelu, jehož světelné zbarvení se nasvětčuje podle afektivního naladění postav. Každá jednotlivost nabývá na významu, zvolené prostředky jsou jednoduché, zároveň archaizující i nadčasové. Jejich účinnost spočívá v tom, že jsou užívány střídavě, ale s plným soustředěním, jež je především na hercích. To oni musí – a také umějí – přesvědčit o vášních, jež ovládají vzájemně izolované a osamocené postavy a jednu po druhé vrhají do zkázy. Realismus tu nemá místo, jedinou oporou herce je kostým, postoj i ojedinelé velké gesto, jež jako by zahrnovalo celé zaměření postavy, její snahu i cíl. V gestice je patrná inspirace malbou z antických váz: paže napínající luk i vzpínající se vpřed a vzhůru v touze, v honbě za nedosažitelnou krásou božskou i lidskou; gesto rukou, zastírajících v zoufalství tvář. Výraz tváří herců nabývá občas podoby tragických masek. Stejně výrazná je řeč. Mluva „vázaná“ veršem a zároveň nabitá expresivitou, téměř jediný prostředek hercova jednání: vyznání i zápas, zapřísahání a bědování, patos zoufalých výkřiků, nářku, bezmocného ztišení. Mluva, která dokáže zpřítomnit divákovi detaily hrůzných událostí, jimiž autor nešetří. Soustředění herců, protagonistů (Helena Dvořáková jako *Faidra*, Emma Černá jako *Chůva*, Miroslav Táborský jako *Theseus*, Miloslav König nebo Vojtěch Dyk jako *Hippolytos*) i malého sboru, má odezvu v soustředění diváků, kteří sledují představení napjatě, s velkým emocionálním zaujetím.

Druhou inscenací se režisérka vrátila ke Calderónovi, jehož hry u nás uvádí nejsoustavněji. Autor, jehož dílo vznikalo v jiném období zklamání a rozčarování, v období krize španělského „zlatého věku“, kdy úspěchy zámořských cest skončily ekonomickým i ideologickým krachem. Proto tak souzní s naší érou, pro niž jsou rovněž charakteristické jak pýcha neuvěřitelně vzrostlé lidské moci, tak *desengaño*, rozčarování z jejich výsledků.

V českém divadle býval Calderón dlouho jen básníkem komedií pláště a meče (de capa y esapada), z jeho „comedií“ krutých a tragických se u nás občas uváděl jen *Život je sen*. Další se hrají teprve od 90. let minulého století, kdy s potřebou obnovy nadosobního duchovního řádu roste přitažlivost velkého barokního divadla.

Hana Burešová po *Zázračném mágovi*, nastudovaném v 90. letech v činohře Národního divadla, a *Znamení kříže*, jež uvedla v Městském divadle Brno, inscenovala v Divadle v Dlouhé *Lékaře své cti*. Jedno z nejkřutějších Calderónových „dramat cti“, která může být očištěna jen krví. Krvavou očištnou lázeň vyžaduje manželská čest (rozumí se jí ovšem pouze čest manžela), ohrožená i pouhým stínem podezření, které je zcela neoprávněné. Absurdní požadavek zdegenerované ideologie, který mužského protagonistu dona Gutierria dovede od lásky k zuřivé žárlivosti, nenávisti a vraždě, již nadto provede rukou jiného. Kruté drama dovršuje ironický happyend, v němž si nad nevinnou obětí s královským požehnáním podají ruce ke šťastnému svazku dvě sourodé bytosti: don Gutierre, který se nezalekl nevinné krve a doña Leonora, která se neleká ruky poskvřené krví.

Kruté divadlo, které je obrazem rozpadajícího se světa, je zároveň obrazem krásným, básnickým. Režisérka, která vždy znovu osvědčuje smysl pro barokní exaltaci, akcentuje divadelní obraznost ve všech složkách jevištního díla. Výjevy komické se ovšem prosazují nejobtížněji, jsou podřízeny celkové atmosféře díla, jehož humor lze označit nanejvýš jako ponurou ironií. Inscenace se vyhýbá kdysi tak oblíbené barvitě kostýmní podívané, spojené s historizací (ovšem v té podobě, jak byla postupně chápána), tak civilnímu převleku, a přes krvavost tragického příběhu se obejde i bez naturalismu.

Hudba Vladimíra Franze podtrhuje dramatičnost a vyhýbá se konvenční „hispanizující“ líbivosti. Výmluvná je černobílá barevnost kostýmů i scény. Geometricky stylizovaná scénografie je založena na mobilitě panelů, podle osvětlení průhledných či neprůhledných. Jejich posuny určují proměny prostoru i situací na scéně, jinak téměř prázdné. Výjimkou je středová část, v níž je umístěna mobilní konstrukce altánu s ložem, jež se posléze stává obětním oltářem. Na něm musí zemřít nevinná doña Mencía, která jako jediná chápe čest jako hodnotu vlastní osobnosti. Umírá pomalu, vykrvácí bez možnosti obrany a úniku, před nemilosrdnými očima svého manžela.

Jak je u režiséry pravidlem, středem inscenace jsou herci. Dnes je už velmi zřetelné, jak soustavná práce režijního teamu Divadla v Dlouhé s herci, stupňování nároků na ně, vede k růstu souboru a jeho pozoruhodné vnitřní kázni, s níž zvládá různorodé pracovní postupy a repertoárové nároky (a v neposlední řadě úskalí veršové rozmanitosti obtížných textů, což je v našich nynějších divadelních poměrech výjimečné). Gesticky i výrazově oprostěná hra je soustředěna k uzlovým momentům velkého expresivního vypětí, v nichž vynikají nejen oba protagonisté, Helena Dvořáková jako doña Mencía a Miroslav Táborský jako don Gutierre, ale každé z ostatních postav se ve hře dostane výjevu, v němž se ocitá v popředí zájmu.

Inscenace jako celek prokazuje, že soustavně pracující soubor vyžívá jak díky dramaturgii, jež staví herce před různorodé úkoly, tak díky nárokům režie. Prokazuje také, že k základům repertoáru souboru, který projevuje zdravou ctižádost, patří nejen úspěšný komediální repertoár, ale také velký, náročný a soustavně pěstovaný žánr básnické tragédie, která rezonuje s divákem víc svými tématy než svou bezprostřední podobou. Nechce se k divákovi

přibližovat skrze shodu s tím, co divák dobře zná, nabízí mu víc než nápodobu nebo dnes už zkonvencionalizované převleky do jazyka současnosti, od kostýmu po zcivilněný statut postav.

Hana Burešová hledá a nabízí nám podobu člověka, kterou objevuje v tvorbě dávných básníků. Nikdy neaktualizuje povrchním převlekem do kostýmů naší doby. Máme cítit blízkost ne v oděvu, ale v podobnosti vášni a utrpení lidských duší, přes vzdálenost v čase i prostoru: právě v jejich rozpětí, v napětí mezi nepodobnostmi, a přece příbuzností, nalézá režisérka místo pro invenci obraznosti. Pokud bychom měli hledat tematický střed těchto inscenací, je jím tragický osud ženy osamělé v nelítostném světě.

Zatím poslední její úspěšné setkání s nevšedním jevištním básníkem přineslo zase zcela jiný pohled na vztah muže a ženy, už proto, že jde o tragédii moderní, dílo autora, který se na českém jevišti objevuje málo, neboť patří k nejnepohodnějším a neslibuje masový úspěch. Claudelův *Polední úděl* má výrazné znaky umění fin de siècle a částečně autobiografickou povahu. Ale bolestná osobní zkušenost, uložená do základů příběhu vášně, selhání i očištění, jež byla kdysi nakrátko autorovým privatissimem, jím už dávno není.

Na první pohled se dokonce může zdát, že hra o třech mužích kolem jediné ženy rozvine jen konvenční schéma milostného troj- a víceúhelníku. Ale tento dojem je rychle zažehnán: drama jako by se odehrávalo v jediné duši, rozpolcené v několik bytostí či bytostných postojů. Těžiště hry je ve slovní výměně, ale „přívál slov“ zde zdaleka není jen slovem jednajícím, slovem-akcí, ale je také, a mnohde především, manifestací Claudelova vyznání náboženského i básnického, tryská z uchvácení a exaltace, je vzýváním, velebením, inkantací. U nás, kde divadlo přeje slovu stále méně, a náboženská exaltace, jako každá ideologická exaltace, spíš odrazuje, jde o dílo zvláště obtížně přístupné. Láká však právě neobvyklostí básnického vyjádření.

Záměr uvést tento text vznikl dokonce dříve než inscenace Senekovy *Faidry* a Calderónova *Lékaře své cti*, ale prodleva, kterou způsobila především nutnost pořízení nového překladu, jistě přispěla k tomu, že režisérka mohla dát v inscenaci *Poledního údělu* své představě básnického divadla ještě smělejší podobu než v oněch předchozích.

Od volby hlavní herečky k novému překladu a úpravě, které pomohly zpřístupnit text, svědčí vše o pečlivě promyšlené, detailní přípravě. Překlad Vladimíra Mikeše zní živě v téměř „hovorovém“ spádu dialogu a přechází plynule do pasáží básnického uchvácení, úprava text také – ve prospěch věci – značně zkrátila. Ani zde neaktualizovala posunem do našich dnů, neboť bezčasí hry je zdánlivé a kostým přelomu minulých dvou století je vzhledem k situování postav i příběhu velmi důležitý. Tím spíš pak objevíme analogie se situací dnešní a hrdinové hry se před námi objevují jako moderní lidé „ve stavu zrodu“.

Režie se nesnaží suplovat nedostatek akce silovými prostředky, ale zakládá účinnost na staré triádě divadelnosti – text, scéna a herec. Výhodiskem nastudování hry je prostorové řešení (scéna Martin Černý), které šťastně vyřešilo autorské požadavky. Příběh hry začíná na palubě lodi, obklopené Indickým oceánem, pod pálicím sluncem i hvězdnou oblohou: postavy jsou vyňaty z lidského světa, ale zároveň konfrontovány s velkým světem přírody, jsou samy ve „vesmíru“. Inscenace se nesnaží o nápodobu, svou oproštěností však po svém odpovídá této dvojaké představě autora. Hru situuje do celého divadelního prostoru, spolu s diváký, usazenými v hloubi jeviště (jejich počet je tím záměrně omezen). Před nimi se otevírá velký hledištní prostor vykrytý drapérií, jež světelnými proměnami, pohybem a projekcí nabývá plastičnosti, v podobě vlnícího se oceánu i jeho třpytivé hladké plochy odráží změny textu. V dalším jednání stačí shrnout drapérii a světly i několika detaily vyznačit dějiště dalších dvou jednání, jež jsou konkrétnější, jak to odpovídá textu, který postupně „houstne“. Intimní

scény se hrají na předscéně, v těsné blízkosti diváků. Některé se přesunou do přízemí, kde dekorační detail v pozadí a osvětlení mezi řadami sedadel stačí evokovat hřbitovní scénu, výjevy na balkoně pak vyznačí prostorovou distanci postav, nebo postavu derealizují, jako v závěrečném zjevení Ysé.

Dokonale soustředění herci ovládají slovo, prostor i akci tak, že udržují diváka ve stálém napětí. Gestem se šetří, získává tak na významu jako potvrzení slova či dovršení situace, někde je lehce naznačené, jinde velké, obrazné, jako ve výjevu milostného spojení. Tím větší silou působí v posledním dějství surová reálnost urputného mužského zápasu na život a na smrt, i námahy, s níž žena vládí bezvládné milencovo tělo, které se snaží usadit do křesla.

Hercům patří chvála nejen za bezpečné ovládnutí básnickovy „houštiny slov“ a jejich rytmu, jež u nás dávno přestalo být samozřejmé, ale především za to, jak slova ztělesnili. Ústřední postava Ysé (Helena Dvořáková) fascinuje mnohostí podob, postupně odkrývanými tvářnostmi postavy. Za přehnaně sebejistou koketérií krásné, rozmazlené paničky i za pózou femme fatale odhalí svíravou úzkost ženy v poledni života, který zaniká v banální setrvačnosti, a konečně silnou bytost, která bez lítosti odhazuje celou dosavadní existenci. Na konci je žena vyhořelá, zestárlá, která se za zradu mstí mlčením, ale v posledním obratu i vzdálená vidina, přinášející nešťastnému milenci pochopení a slitování. Proti ní Mesa (Marek Němec), mladistvě naivní neurotický Tristan, brání se okouzlení kazatelskou pózou, již křečovitá nejistota těla usvědčuje z pokrytectví. Do náruče Ysé se vrhá stejně neobratně, překotně, jako později do zuřivého zápasu se silnějším protivníkem. Jeho nemotornost by byla téměř komická, kdyby nešlo o život. Stejnou vášnivou přesvědčivost mají jeho hymnická vyznání. K aktérům hry patří manžel, aristokrat De Ciz (Miroslav Táborský), inženýr a neúspěšný podnikatel, jehož samolibě úsměvná tvář prozrazuje trvalý sebeklam, a Amalric (Miroslav Hanuš), typ americky mužného milence, realisty i dobrodružného rytíře štěstěny, bezohlednou věcností jako předurčeného k úspěchu. Tragickou ironií hry je smrt souzena všem aktérům, včetně těch, kdo se chytli na vějičku zbohatnutí v nevyočitatelné zemi, což možná dnes působí aktuálně. Ale podstatnějším poselstvím hry je, že ti, kdo za překročení míry („zakázanou lásku“) platí smrtí, pochopí smysl oběti a najdou usmíření. Úspěch básníka, který u nás přes několikrát návrat do repertoáru nikdy nezískal trvalejší oblibu širšího publika, svědčí o kvalitách inscenace i o rostoucím zájmu o umělecké projevy počátků moderny a o duchovní otázky, které položila.

Tři básníci, kteří svými tragickými příběhy vypovídají o lidech své doby. Doby rozvratu, jež se zhroucením hodnotového systému a ztrátou všech jistot podobají naší současnosti. Divadlo Hany Burešové přibližuje staré básníky jinak, než je dnes zvykem. Nepokouší se jim tzv. pomáhat přímou aktualizací, současným oblečením a rekvizitami mobilních telefonů. Nemyslí na diváky, jimž je nutno podávat významy po lopatě, ale spoléhá na ty, kteří je vyčtou z jevištní interpretace. Ani sama režisérka, ani tým divadla nepředpokládají, že to bude divák většinový, a přizpůsobují tomu inscenační prostor včetně počtu míst pro diváky. Režisérka staví své interpretace klasických textů na napětí mezi minulostí a přítomností, na podobnostech i odlišnostech, analogiích i rozdílech. Antická, barokní i „premoderní“ hra promlouvají v těchto inscenacích současným, a přesto povýšeným, básnickým jevištním jazykem. Obracejí se k minulosti, aby ji do přítomnosti převedly způsobem, který kdysi nazval Otomar Krejča „oklikou metafory“.